

LARYSSA ALBUQUERQUE MARTINS

**ENSAIO SOBRE A CULTURA DAS COLAGENS NA APROPRIAÇÃO DE
ELEMENTOS DO CONSUMO DE MASSA**

Brasília

2016

Laryssa Albuquerque Martins

**Ensaio sobre a cultura das colagens na apropriação de elementos do
consumo de massa**

Trabalho de conclusão de curso de Artes
Visuais, habilitação em bacharelado, do
Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília sob a orientação do professor
Doutor Christus Menezes da Nóbrega.

Brasília
2016

SUMÁRIO

RESUMO	01
INTRODUÇÃO	02
1. FOTOMONTAGEM	04
2. APROPRIAÇÃO	12
3. CONSUMO	23
CONCLUSÃO	34
REFERÊNCIAS	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Laryssa M., Fotomontagem 1	04
Figura 2 - Geraldo de Barros, 2019	06
Figura 3 - Geraldo de Barros, 2064	06
Figura 4 - Robert Rauschenberg, Monograma	08
Figura 5 - Cássio Vasconcellos, Aeroporto	09
Figura 6 - Cássio Vasconcellos, Aeroporto (detalhe)	10
Figura 7 - Cássio Vasconcellos, Ceasa	10
Figura 8 - Cássio Vasconcellos, Ceasa (detalhe)	10
Figura 09 - Laryssa M., Fotomontagem 2	15
Figura 10 - Laryssa M., Fotomontagem 3	15
Figura 11 - Laryssa M., Fotomontagem 4	16
Figura 12 - Laryssa M., Fotomontagem 5	16
Figura 13 - Rosângela Rennó, Série Imemorial	17
Figura 14 - Rosângela Rennó, Série Imemorial	17
Figura 15 - Michael Wolf, Tokyo Compression	18
Figura 16 - Michael Wolf, Informal Seating Arrangements	18
Figura 17 - Michael Wolf, Paris Roof Tops	19
Figura 18 - Michael Wolf, Transparent City	19
Figura 19 - Michael Wolf, Architecture of Density	20
Figura 20 - Laryssa M., Fotomontagem 6	21
Figura 21 - Laryssa M., Fotomontagem 7	21
Figura 22 - Laryssa M., Fotomontagem 9	21
Figura 23 - Laryssa M., Fotomontagem 12	21
Figura 24 - Laryssa M., Fotomontagem 14	21
Figura 25 - Laryssa M., Porta 4.0	24
Figura 26 - Laryssa M., Porta 5.0	24
Figura 27 - Laryssa M., Porta 7.0	25
Figura 28 - Laryssa M., Porta 4.1	26

Figura 29 - Laryssa M., Porta 5.2	26
Figura 30 - Laryssa M., Porta 7.2	26
Figura 31 - Laryssa M., Porta 4.7	27
Figura 32 - Laryssa M., Porta 5.6	28
Figura 33 - Laryssa M., Porta 5.14	28
Figura 34 - Laryssa M., Porta 5.15	28
Figura 35 - Laryssa M., Porta 7.8	28
Figura 36 - Laryssa M., Porta 7.13	28
Figura 37 - Laryssa M., Porta 7.14	28
Figura 38 - Laryssa M., Progresso de Porta 5	29
Figura 39 - Andreas Gursky, <i>99 Cent</i>	31
Figura 40 - Andreas Gursky, <i>99 Cent II</i>	32
Figura 41 - Laryssa M., Prédio 1.1	33
Figura 42 - Laryssa M., Prédio 1.4	33
Figura 43 - Laryssa M., Prédio 1.7	33
Figura 44 - Laryssa M., Prédio 1.8	33
Figura 45 - Laryssa M., Prédio 7.6	33
Figura 46 - Laryssa M., Prédio 7.8	33

RESUMO

Este trabalho mostra como se deu o desenvolvimento e progressão da minha pesquisa sobre fotomontagem, apropriação e consumo que possui uma forte conexão com o Cubismo e o Dadaísmo. As principais referências artísticas são Marcel Duchamp, Geraldo de Barros, Robert Rauschenberg, Cássio Vasconcellos, Rosângela Rennó e Michael Wolf. Os capítulos foram escritos na mesma ordem em que as fases da pesquisa foram sendo desenvolvidas, objetivando mostrar como se iniciou o processo criativo, culminando nas composições elaboradas. Os resultados obtidos foram satisfatórios dentro do contexto proposto da mistura de apropriação com enfoque em consumo de massa. Porém, como se trata de um processo artístico que, de certa forma, espelha aspectos atuais da sociedade contemporânea, a qual se encontra em um processo constante de mutação, sempre haverá espaço para evolução em outras abordagens.

Palavras-chave: Fotomontagem. Apropriação. Consumo. Dadaísmo. Cultura.

INTRODUÇÃO

Apropriação, consumo de massa e fotomontagem são temas abordados por artistas desde de o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo e continuam sendo tratados até hoje. Fotomontagem é uma colagem de diversas imagens que tem o seu resultado final fotografado. Apropriação se trata de quando você utiliza algo de outrem e o transforma em algo seu. E, por último, consumo de massa diz respeito a uma característica cultural da nossa sociedade que faz com que haja uma massificação dos produtos.

O presente trabalho se estrutura da seguinte forma: o primeiro capítulo aborda o tema de fotomontagem, que foi onde a pesquisa se iniciou. O segundo capítulo é sobre apropriação, contextualizando seu significado com a minha produção. E, por último, o terceiro capítulo fala sobre consumo de massa e são apresentadas as obras produzidas como resultado final desta pesquisa, que se propôs a criar fotomontagens a partir da apropriação de imagens obtidas na internet com o tema de consumo de massa.

O surgimento de novas condições, a proposição de novos problemas, comporta, com a necessidade de novas soluções, também novos métodos e novas medidas; não se pode sair do chão correndo ou saltando; asas são necessárias; as modificações não bastam; a transformação deve ser integral.

Piero Manzoni

Temos de encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meios de comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação. Resta muita coisa ainda para fazermos, talvez mais do que nunca. Mas agora temos que dar os primeiros passos.

Dick Higgins

FOTOMONTAGEM

O processo desta pesquisa se iniciou durante o curso da disciplina de Ateliê 1 em 2015, a partir da proposta de exercício do professor Gê Orthof com o tema de Dadaísmo. A ideia era produzir um trabalho a partir da escolha de no mínimo duas das obras dadaístas pré-estabelecidas pelo professor.

Para a realização do exercício proposto optei por sair da minha zona de conforto e produzir uma montagem utilizando fotografias feitas por mim a partir de fachadas de prédios do Setor Hoteleiro Sul, em Brasília. O resultado foi a Fotomontagem 1 (2015, figura 1).



1. Fotomontagem 1, Laryssa M., 2015.

A feitura deste exercício me inspirou a dar seguimento na pesquisa sobre fotomontagens, que são “fotografias, legendas, desenhos artificialmente montados, para serem fotografados de modo a se obter uma nova visão em

conjunto”¹. No meu caso, os únicos recortes utilizados para fazer a montagem foram fotográficos.

O autor Philippe Dubois (2012:77) afirma que, mesmo com as finalidades particulares de cada artista, há “uma espécie de dupla vontade global”, que seria dessacralizar a imagem fotográfica, de forma a voltar a tratá-la apenas como objeto e um ingrediente para se utilizar nas composições, fazendo uma mixagem de materiais, e ao mesmo tempo se aproveitar das características analógicas que o uso de fragmentos fotográficos traz, utilizando isso num sentido político de contestação e de crítica.

A fotomontagem adquiriu grande importância durante o Dadaísmo e o Surrealismo e tem uma relação íntima com os artistas Marcel Duchamp e Man Ray. A respeito disso, Dubois (2012:78) fala também que “a fotomontagem dadaísta desempenhou um papel importante nessa lógica da colagem e da mistura polifônica dos materiais e dos signos.”

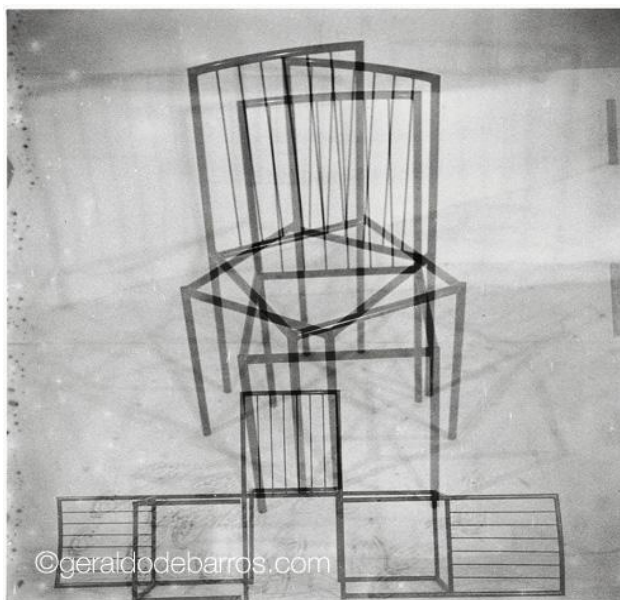
No primeiro momento estudei o artista brasileiro Geraldo de Barros, que trabalhava com arte experimental, assim como eu. Ele construiu suas fotografias a partir da manipulação de negativos e da reordenação de elementos. No ano de 1947, Geraldo passou a fazer experimentos fotográficos sob a influência de Man Ray, o que deu origem à sua série denominada Fotoformas. Trago a seguir duas das obras que fazem parte dessa série, a 2019 (1950, figura 2) e a 2064 (1950, figura 3), para exemplificar a minha fala anterior.

Por volta de 1964, ele passou a se preocupar com o papel social do artista e a trabalhar com o tema de consumo em larga escala. Fundou uma indústria de móveis e passou a fabricá-los em série. Após este período, manteve sua relação próxima com o público se apropriando de outdoors, modificando-os e devolvendo-os para a rua.

¹ Significado retirado de <http://www.dicionarioweb.com.br/fotomontagem/> em 03/11/2016.



2. 2019, Geraldo de Barros, parte da série Fotoformas, 1950.



3. 2064, Geraldo de Barros, parte da série Fotoformas, 1950.

Estudei também o artista norte-americano Robert Rauschenberg, famoso por seus híbridos que transcendem os limites entre pintura e escultura conhecidos como *Combines* e por sua obra *Erased de Kooning* (1953), na qual ele pega um desenho de Willem de Kooning e o apaga, transformando isto em uma obra própria dele.

Dubois (2012:82) declara que Rauschenberg utiliza o formato grande e que ele usa da tradição dadaísta para transformar “suas grandes superfícies em acúmulos heteróclitos, em verdadeiras *sobreposições*: de suportes, de camadas de pintura, de imagens, de texturas, de materiais e até de objetos”.

A maior parte das obras deste artista foi feita pela junção e colagem de vários materiais diferentes e coisas que ele encontrava no cotidiano, fazendo um misto entre escultura, *assemblage*, pintura e colagem, como podemos ver em sua obra *Monograma* (1955-1959, figura 4).

Ele extrapola os limites da tela com objetos colados na mesma. A maneira como ele produziu suas obras me inspira e acho que pode ser bem representada por meio do seguinte trecho:

É quase incompreensível para mim, hoje, um artista que estabelece rigorosamente os limites da superfície sobre a qual deve colocar formas e cores em relação exata, em rigoroso equilíbrio; por que preocupar-se em como colocar uma linha no espaço? Por que estabelecer um espaço? Por que tais limitações? Composição de formas, formas no espaço, profundidade espacial, todos estes problemas são estranhos; uma linha, longuíssima ao infinito, só se pode traçá-la fora de qualquer problema de composição ou de dimensão; no espaço total não há dimensões. (Piero Manzoni, 1960)



4. Monograma, Robert Rauschenberg, 1955-1959.

Uma das maiores influências na minha produção é o artista brasileiro Cássio Vasconcellos. Os temas mais recorrentes em suas criações, assim como nas minhas, são a urbanicidade, o consumo de massa e a globalização. Há também uma preocupação dele com expressão pessoal.

Ele busca retratar em seus trabalhos uma visão peculiar e diferente da que temos em nosso cotidiano, por meio do uso de manipulações técnicas e construindo suas imagens a partir de fragmentos de outras imagens, fazendo parecer uma só imagem mais extensa, complexa e improvável. A maior parte de suas obras são fotografadas de maneira aérea, o que se torna mais acessível para ele por ser piloto comercial de helicóptero.

Sua série Coletivos é a que mais me influencia. Ela é composta por fotografias contemporâneas que são versáteis. Cada fotografia desta série possui grandes dimensões e é composta por vários recortes fotográficos menores, como uma grande colcha de retalhos de imagens, só que neste caso os retalhos não

destoam uns dos outros, eles se complementam como se fossem a mesma imagem replicada, numa espécie de colagem utilizando pedaços da mesma fotografia repetidamente.

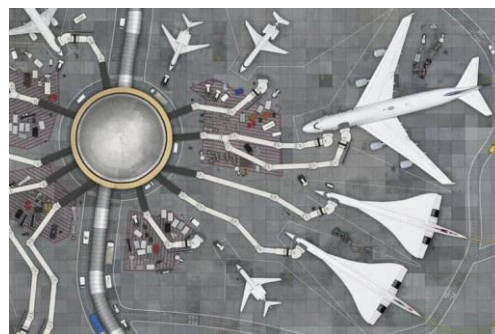
A sua obra Aeroporto (2008-2014, figura 5), por exemplo, possui 2mx5m e é composta por fragmentos de diversas fotografias dele mesmo que foram obtidas a partir de múltiplos aeroportos no Brasil e nos Estados Unidos.² Outra obra que considero uma referência importante é a Ceasa (2008-2014, figura 7).

Assim como Vasconcelos, eu também construo minhas imagens como uma espécie de colcha de retalhos, a partir de pequenos recortes fotográficos que utilizo para produzir uma imagem maior, mais complexa e com mais detalhes. Todo o meu processo se dá de forma computadorizada, ou seja, eu armazeno minhas fotos no computador, idealizo as possíveis colagens, seleciono os recortes que usarei e componho a montagem que desejo.



5. Aeroporto, Cássio Vasconcellos, 2008-2014.

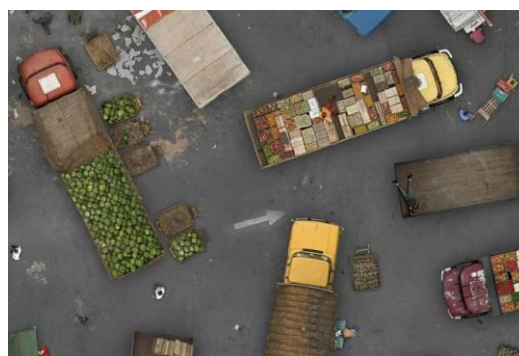
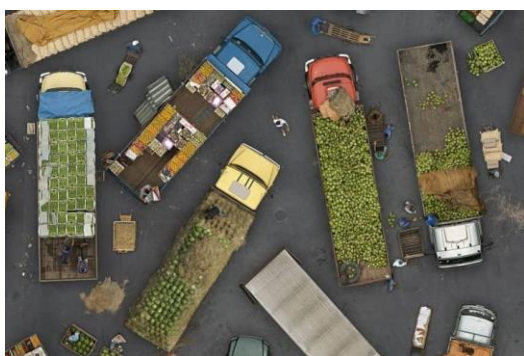
² Dados retirados de <http://estudiomadalen.com.br/aeroporto-cassio-vasconcellos/> em 03/11/2016.



6. Aeroporto (detalhe), Cássio Vasconcellos, 2008-2014



7. Ceasa, Cássio Vasconcellos, 2008-2014.



8. Ceasa (detalhe), Cássio Vasconcellos, 2008-2014.

O espectador sempre foi o autor do trabalho de um artista. O que é diferente agora é que o artista pode se tornar o autor do trabalho de outra pessoa.

Richard Prince

O aparelho de fotografar não é, em princípio, indispensável para que haja fotografia.

Philippe Dubois

No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto.

Hélio Oiticica

APROPRIAÇÃO

Após o aprofundamento na área de fotomontagem, a pesquisa fluiu em direção à apropriação. Considero-a como um ato de pegar algo de outrem e modificar esta coisa dando um novo significado, uma nova atribuição, uma nova vida. É fazer uso de algo já existente, transformando-o em um trabalho novo que esteja inserido na minha linguagem, ressignificando-o e tornando-o meu.

Tornar próprio.

Acomodar.

Aplicar.

Atribuir.³

O autor André Lemos (2005:1) afirma que “as noções de autor e de propriedade intelectual surgem com o capitalismo e a imprensa a partir do século XVIII” e que, até aquele momento, as culturas não possuíam uma ideia de propriedade de bens e nem de autoria. Ele declara que foi só na modernidade industrial que a ideia de autor dono de sua criação surgiu e que essa ideia iria ser utilizada no controle de circulação de bens, “onde o autor cede o seu direito aos editores em troca de royalties”.

A respeito disso, Lemos (2005:2) alega ainda que este sistema esteve relativamente estável até o pós-modernismo, onde o artista passou a buscar a “quebra de fronteiras e usar trabalhos de outros artistas em processos de recombinação. A arte entra em crise e junto com ela a noção de obra, autor, autoria, propriedade”. Desde a crise de criação da pós-modernidade, a apropriação passou a ser considerada um processo de produção aberto, coletivo e livre. As apropriações se tornaram possíveis dentro do signo da recriação.

³ Significados da palavra “apropriar”, retirados de <http://www.dicionarioweb.com.br/apropriar/> em 03/11/2016.

Outra autora que também discursa a respeito do início do processo de apropriação e de suas consequências é a Virgínia Cândida Ribeiro (2008:1). Ela reitera que “a incorporação de signos emblemáticos da cultura de massa, da sociedade de consumo e de outros objetos e materiais ‘estranhos’ ao trabalho de arte, têm como precedentes os ready-mades de Duchamp”.

Todavia ela também anuncia que, na arte, a apropriação sempre existiu de alguma forma, que apenas os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, utilizados na esfera artística da maneira como os entendemos atualmente, surgiram no fim dos anos 70. Esses termos passaram a ser usados “como indicativos de uma modalidade artística que sintetizava as modificações causadas na sensibilidade contemporânea pela proliferação das imagens dos meios de comunicação de massa” (Ribeiro, 2008:1).

A autora diz ainda que:

Foram muitos os artistas que procuraram por imagens ou ideias prontas, influenciados pelas teorias pós-estruturalistas de Roland Barthes. Mas é a partir dos noventa que um número cada vez maior de artistas interpreta, reproduz e apropria-se de obras, ideias, imagens, objetos, produtos ou elementos culturais, como uma resposta à multiplicação da oferta cultural, e mais indiretamente, à inclusão dentro do mundo da arte de formas até então ignoradas ou depreciadas. Tais estratégias de apropriação das formas visuais existentes representam uma reação frente à superprodução de imagens no mundo. A superprodução já não é vivida como um problema, mas como um sistema cultural (Ribeiro, 2008:3).

Por fim, Virgínia atesta que as estratégias de apropriação supracitadas tendem a “desestruturar a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de valorização do gesto criador do artista, subvertendo os conceitos românticos

de originalidade e autoria”, problematizando, assim, “dois valores ainda muito arraigados no senso comum, sobre a arte e o objeto artístico” (2008:2).

Ao longo da história, a apropriação foi se tornando algo comum por ter sido utilizada diversas vezes. Podemos ver seu uso nas colagens cubistas de Pablo Picasso e Georges Braque, nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, em muitas obras dadaístas e em algumas surrealistas também. Alguns dos artistas brasileiros mais conhecidos que fizeram uso desta técnica foram Athos Bulcão, Aloísio Magalhães, Farnese de Andrade, Rosângela Rennó, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Leonilson.⁴

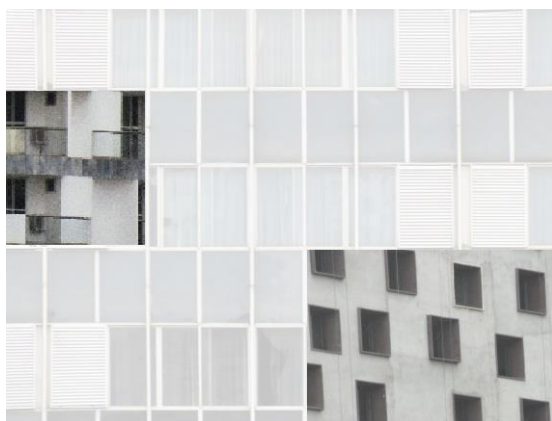
Este passo em direção à apropriação se deu de maneira muito natural para mim pelo fato de o meu companheiro Daniel Nascimento também trabalhar com fotografia e ambos utilizarmos a mesma câmera, o que por vezes torna difícil a separação das fotos de cada um, principalmente quando utilizamos a câmera juntos no mesmo dia.

Já nada invento só: as invenções nascem a dois, a três numa troca comum de diálogo, sendo isso que mais colado à vida consegui propor. Divido a proposição e aceito a invenção do outro. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade. A consciência de que não havia opção para fazer tudo o que fiz até agora, várias opções se abrindo para viver a vida de várias maneiras, o espaço real onde, na dinâmica do corpo, elaboro meus passos, meus gestos, o tempo real onde se manifestam coisas concretas. A recolocação do real em termos de vida. Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. A consciência de que o entregar-se no fazer amor não existe, mas sim uma apropriação do pênis como parte integrante do meu corpo, o me sentir através do outro como se copulasse comigo

⁴ Informações retiradas da enciclopédia do Itaú Cultural, localizada no site <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3182/apropriacao> em 03/11/2016.

própria. O outro passa a ser eu, o inverso do conceito expresso é vivido por tanto tempo como eu sendo o outro. (Lygia Clark, 1975)

A próxima etapa foi pedir a autorização do Daniel para utilizar as fotos dele nas composições das minhas montagens, ressignificando-as e transformando-as em um trabalho de autoria mais minha e não tão conjunta. As primeiras montagens que desenvolvi fazendo uso de apropriação foram as Fotomontagem 2 (2015, figura 9), Fotomontagem 3 (2015, figura 10), Fotomontagem 4 (2015, figura 11) e Fotomontagem 5 (2015, figura 12).



9. Fotomontagem 2, Laryssa M., 2015.



10. Fotomontagem 3, Laryssa M., 2015.



11. Fotomontagem 4, Laryssa M., 2015.

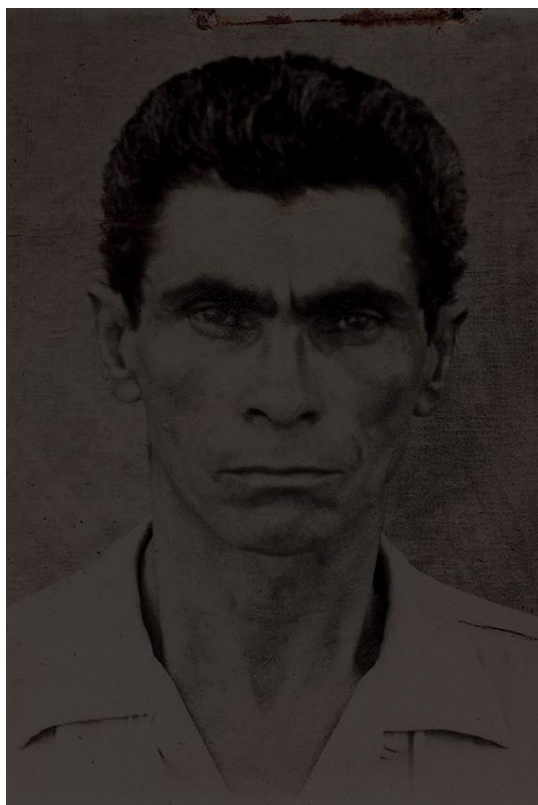
12. Fotomontagem 5, Laryssa M., 2015.

Durante a pesquisa sobre apropriação, me deparei com os trabalhos da artista brasileira contemporânea Rosângela Rennó. Sobre as obras dela, os autores Carlos Romário Tavares, Fernando do Nascimento Gonçalves e Tainá Del Negri (2015:3) afirmam que “Rennó propõe, através deles, uma discussão sobre o fotográfico, através de apropriações e do reprocessamento de imagens de diferentes tipos e origens”.

O autor Osmar Gonçalves (2013:56) aduz que as imagens são migratórias e estão sempre mudando de sentido, o que faz com que elas sejam abandonadas e desapareçam eventualmente. Ele também reconhece que “Rennó é uma fotógrafa que não fotografa. Sua obra é quase toda construída a partir da apropriação e do deslocamento de imagens já existentes”. Ela coleciona imagens anônimas e desconhecidas, classifica-as, faz um inventário delas e depois interfere nelas, gerando novos arranjos e perspectivas imprevisíveis e improváveis, dando uma nova vida à essas imagens esquecidas. “Imagens de contextos histórico-culturais, já carregadas de afetos, marcas e memórias, são apropriadas, retrabalhadas, descoladas para novos contextos”.

O que mais me inspira nessa artista é a forma como ela recria e ressignifica suas imagens apropriadas, através de experimentações estéticas que transportam as imagens para novas circunstâncias e atribui novos sentidos a elas.

Em suas obras *Imemorial* (1994, figuras 13 e 14) e *Cicatriz* (1996), a artista recupera negativos de filmes de jornais antigos, penitenciárias e hospitais e os ressignifica. A série *Imemorial*, por exemplo, “trata-se de fotografias de candangos mortos na construção de Brasília, que a atriz recolheu, tratou e (re)organizou para a exposição ‘Revendo Brasília’” (Gonçalves, 2013:58).



13. Série Imemorial, Rosangela Rennó, 1994.



14. Série Imemorial, Rosangela Rennó, 1994.

Em 2015 participei da matéria Oficina de Fotografia 3 e, durante o curso desta disciplina, a monitora Léia Magnólia me mostrou os trabalhos do artista alemão Michael Wolf, por achar que fossem parecidos com os meus. A maior parte das fotos feitas por ele caracterizam o cotidiano em paisagens suburbanas e são apropriadas de panoramas de rua avistados pelo *Google Earth* e de fotografias obtidas de catástrofes que aconteceram nas cidades.

Ambos trabalhamos com produções seriadas e com temas de trabalho diversos. Um exemplo da pluralidade de temas abordados por Wolf são as suas séries “Tokyo Compression” (“Compressão de Tóquio”, tradução livre) (2010, figura 15), “Informal Seating Arrangements” (“Arranjos de Assentos Informais”, tradução livre) (2015, figura 16) e “Paris Roof Tops” (“Telhados de Paris”, tradução livre) (2014, figura 17). A primeira é composta de fotos de pessoas com o rosto

comprimido contra o vidro em diversos meios de transporte de Tóquio. Já a segunda, por imagens de diversos telhados de prédios parisienses. E, por último, a terceira é constituída de arranjos inusitados de cadeiras e assentos. Imediatamente senti uma empatia enorme pelas fotos dele, em especial pelas séries “Transparent City” (“Cidade Transparente”, tradução livre) (2006, figura 18) e “Architecture of Density” (“Arquitetura de Densidade”, em tradução livre) (2014, figura 19).



15. Tokyo Compression 33, Michael Wolf, 2010



16. Informal Seating Arrangements 08, Michael Wolf, 2015.



17. Paris Roof Tops 1/2014, Michael Wolf, 2014.



18. Transparent City #01, Michael Wolf, 2006.



19. Architecture of Density #99, Michael Wolf, 2014.

Decidi que utilizaria algumas das fotos dele nas minhas composições para fazer alguns testes. Neste momento, senti como se estivesse começando a abrir as asas, saindo ainda mais da minha zona de conforto, adentrando o desconhecido. Tive muitas dúvidas se esse seria realmente o caminho a seguir, se eu teria problemas com direitos autorais, o que faria se me processassem.

Optei por fazer os testes ainda assim e ver como me sentiria, afinal grande parte das fotos dele eram retiradas do *Google* e qualquer um poderia fazer isso. Me tranquilizou o fato de que eu não tenho a intenção de vender as montagens que eu fiz com partes de suas imagens, elas serviriam apenas com o propósito do desenvolvimento da minha linguagem própria. Os resultados que obtive foram a Fotomontagem 6 (2015, figura 20), a Fotomontagem 7 (2015, figura 21), a Fotomontagem 9 (2015, figura 22), Fotomontagem 12 (2015, figura 23) e Fotomontagem 14 (2015, figura 24).



20. Fotomontagem 6, Laryssa M., 2015.



21. Fotomontagem 7, Laryssa M., 2015.



22. Fotomontagem 9, Laryssa M., 2015.



23. Fotomontagem 12, Laryssa M., 2015.



24. Fotomontagem 14, Laryssa M., 2015.

O homem acha-se então ligado aos objetos ambientes pela mesma intimidade visceral (guardadas as devidas proporções) que aos órgãos do próprio corpo e a “característica” do objeto tende sempre virtualmente à recuperação desta substância por anexação oral e “assimilação”.

Jean Baudrillard

CONSUMO

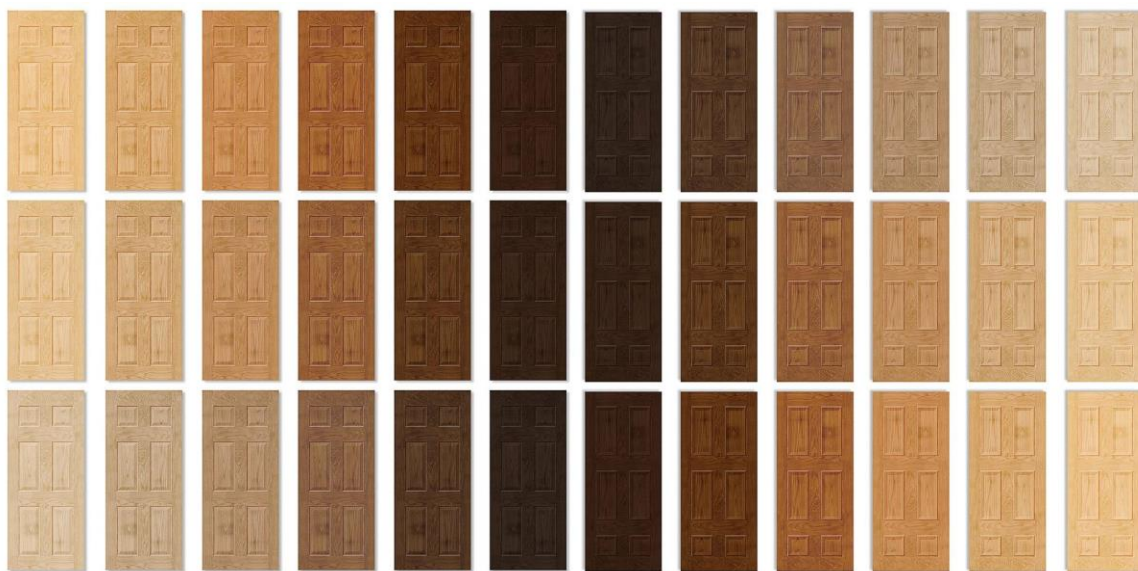
A última parte do desenvolvimento desta pesquisa tem como tema o consumo e a globalização nas vidas contemporâneas. O autor Jean Baudrillard (1981) afirma que, nas sociedades modernas, o mito da Felicidade estaria encarnado no mito da Igualdade e que isto faria com que ela fosse um bem-estar mensurável por objetos e signos.

Ele fala que a felicidade interior, independente de ícones e sem necessidade de provas está excluída do ideal de consumo e que ela poderia ser estimada a partir de critérios visíveis. As noções de bem-estar e de necessidade seriam solidárias. A respeito disso, Baudrillard (1981: 37) anuncia ainda que:

Todo o discurso, profano ou científico, acerca do consumo se articula na sequência mitológica de um conto: um Homem, dotado de necessidades que o impelem para objetos, fontes da sua satisfação. Mas, como o homem nunca se sente satisfeito (aliás, é censurado por isso), a história recomeça sempre indefinidamente, com a evidência defunta das velhas fábulas.

Baudrillard (1973:206) declara também que o consumo não pode mais ser considerado apenas como “um processo de satisfação das necessidades” e que ele “é um modo ativo de relação (não apenas com os objetos, mas com a coletividade e com o mundo), um modo de atividade sistemática e de resposta global no qual se funda o nosso sistema cultural”. A lógica do consumo pode ser definida como a manipulação de ícones.

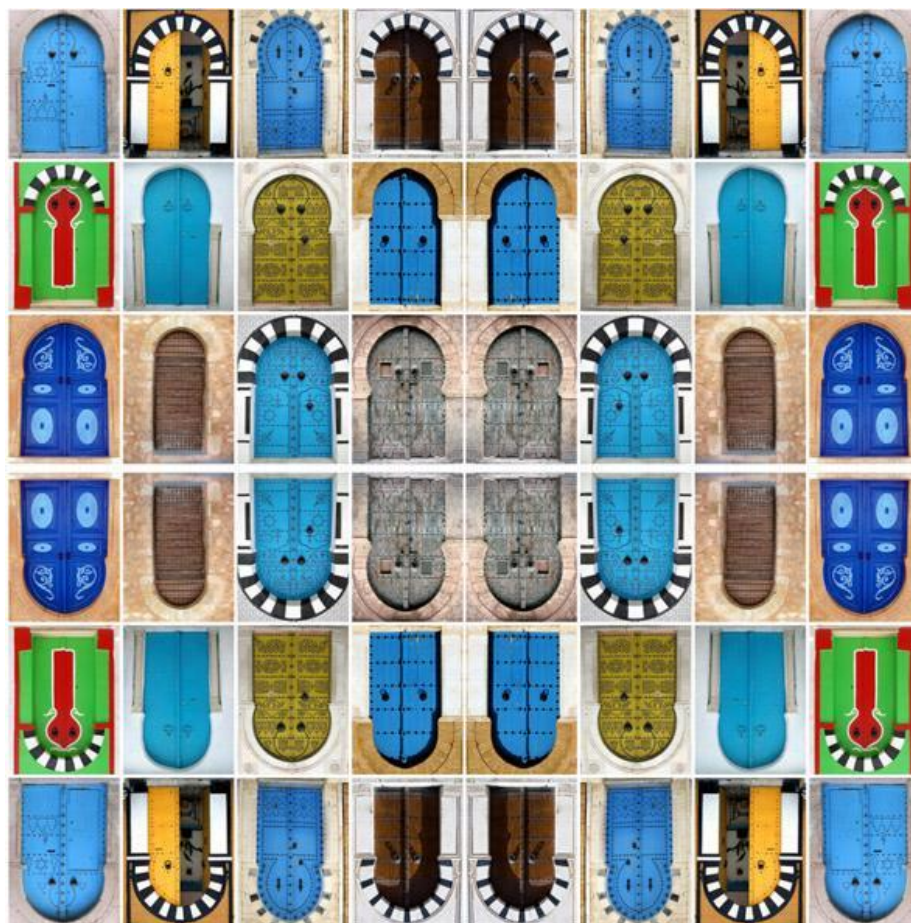
Durante o curso de Ateliê 2, no início de 2016, eu decidi mudar o foco das minhas montagens. Ao invés de usar apenas fachadas de prédios nas minhas composições, passei a utilizar também imagens de portas que encontrava pela *internet*, principalmente as de sites de hipermercados. Alguns dos arranjos que compus inicialmente foram Porta 4.0 (2016, figura 25), Porta 5.0 (2016, figura 26) e Porta 7.0 (2016, figura 27).



25. Porta 4.0, Laryssa M., 2016.

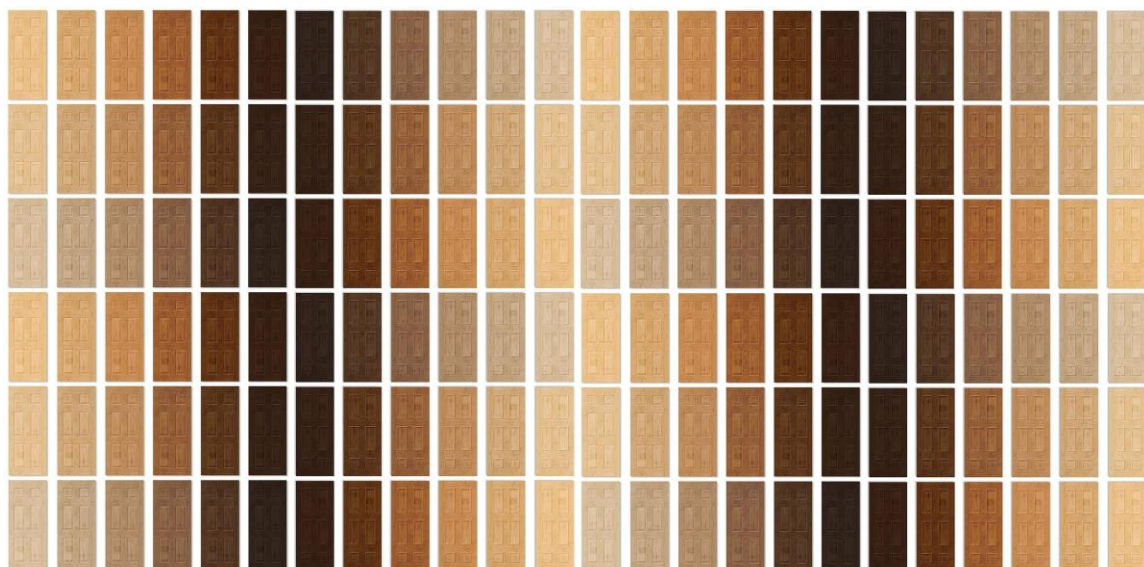


26. Porta 5.0, Laryssa M., 2016.



27. Porta 7.0, Laryssa M., 2016.

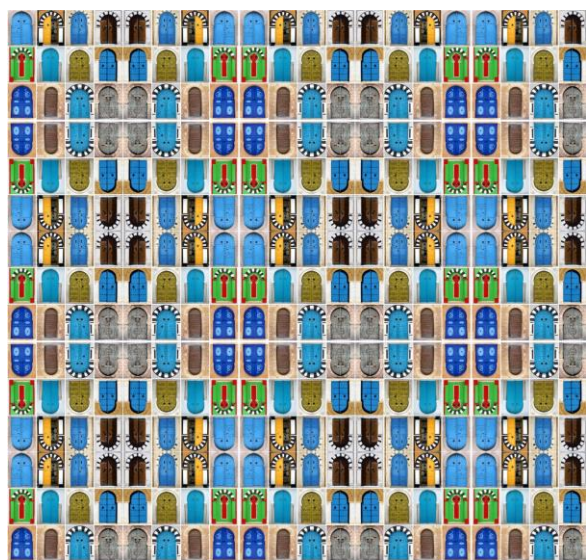
Após a elaboração destas montagens, fiquei com a sensação de que elas eram insuficientes, que o trabalho estava se tornando apenas apropriação por apropriação, sem nenhuma linguagem própria, sem nenhum contexto, sem nenhum sentido. Tive receio de que a pesquisa estivesse caminhando em direção à um abismo. Sem saber ao certo como proceder, optei por replicar as imagens que já havia construído, gerando algo que parecia não ter fim, uma espécie de mosaico, como ocorre em Porta 4.1 (2016, figura 28), Porta 5.2 (2016, figura 29) e Porta 7.2 (2016, figura 30).



28. Porta 4.1, Laryssa M., 2016.

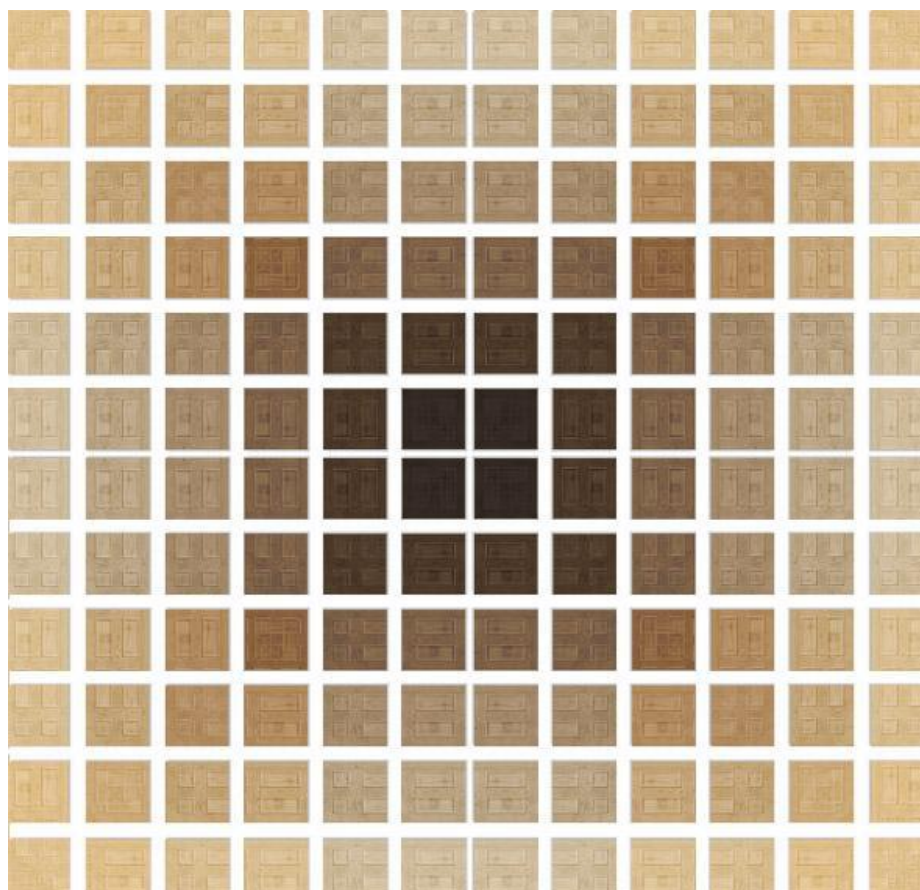


29. Porta 5.2, Laryssa M., 2016

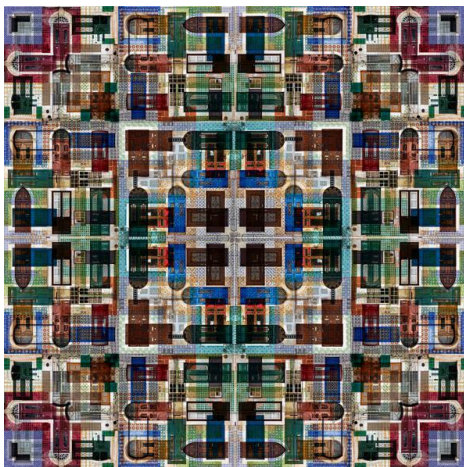


30. Porta 7.2, Laryssa M., 2016.

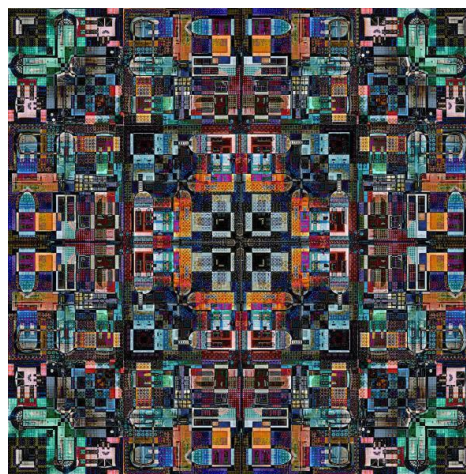
Ainda insatisfeita com os resultados obtidos e sem saber como proceder, decidi fazer um workshop de Estamparia Digital. No curso aprofundei meus conhecimentos em Photoshop e em mosaicos islâmicos, que são famosos por seus padrões que podem ser estendidos à proporções infinitas. Apliquei os novos saberes no desenvolvimento das montagens que vinha construindo e os resultados obtidos foram a Porta 4.7 (2016, figura 31), Porta 5.6 (2016, figura 32), Porta 5.14 (2016, figura 33), Porta 5.15 (2016, figura 34), Porta 7.8 (2016, figura 35), Porta 7.13 (2016, figura 36) e Porta 7.14 (2016, figura 37).



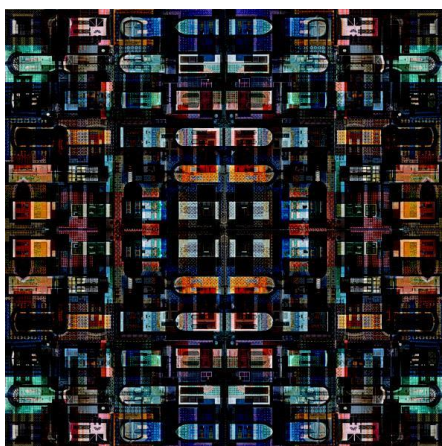
31. Porta 4.7, Laryssa M. 2016.



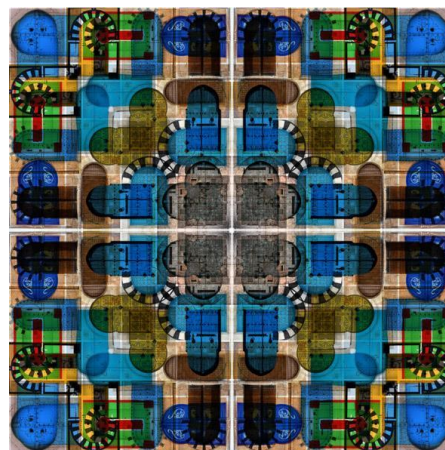
32. Porta 5.6, Laryssa M., 2016.



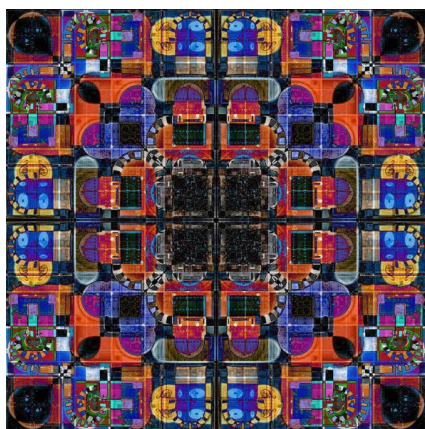
33. Porta 5.14, Laryssa M., 2016.



34. Porta 5.15, Laryssa M., 2016.



35. Porta 7.8, Laryssa M., 2016.



36. Porta 7.13, Laryssa M., 2016.



37. Porta 7.14, Laryssa M., 2016.



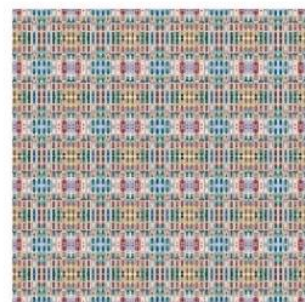
Porta 5.0



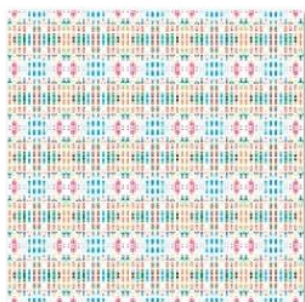
Porta 5.1



Porta 5.2



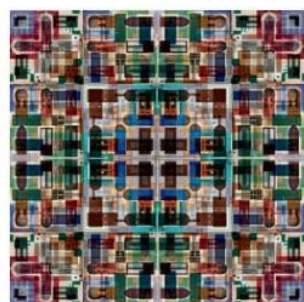
Porta 5.3



Porta 5.4



Porta 5.5



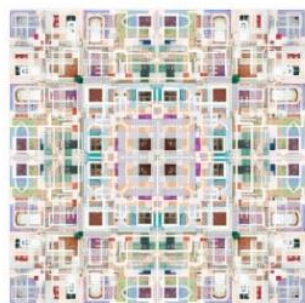
Porta 5.6



Porta 5.7



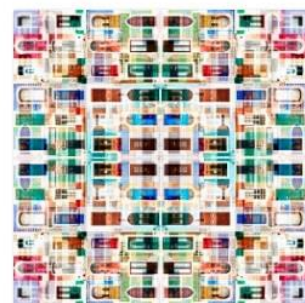
Porta 5.8



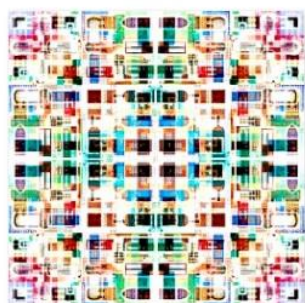
Porta 5.9



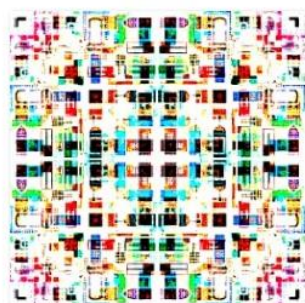
Porta 5.10



Porta 5.11



Porta 5.12



Porta 5.13



Porta 5.14



Porta 5.15

38. Progresso de Porta 5, Laryssa M., 2016.

Fiquei mais satisfeita com os novos resultados obtidos, apesar de continuar com a sensação de que o trabalho havia perdido o sentido e a direção. As novas montagens me passavam a impressão de estar vendo uma cidade a partir de um ângulo de visão aéreo. As portas já não eram mais portas, haviam se transformado. Agora eram cidades vistas de cima, eram placas de computador, eram maquetes de arquitetura, eram azulejos, eram imagens de ilusão de ótica, eram estampas de tecido, eram coisas que poderíamos ver através da fechadura. Eram outra coisa.

Parece que as imagens que construí davam uma volta de 360° em torno de uma mesma construção. A porta havia transcendido. Passava da imagem de uma única porta para uma multiplicidade de portas, que ia até o infinito e voltava, podendo olhar de cima, do alto da cidade, e ao mesmo tempo olhar pelo microscópio e ver o interior de um *chip*. O caminho vai desde o âmago da fechadura, passando pelo portal e atingindo o infinito.

Minha pesquisa dialoga bastante com os trabalhos do fotógrafo alemão Andreas Gursky, conhecido por suas fotografias panorâmicas aéreas de grande formato, principalmente as com os temas de arquitetura e de paisagem.

Gursky herdou sua metodologia de produção de seus professores Bernd e Hilla Becher, que fotografavam sistematicamente maquinários industriais e arquiteturas simétricas. Assim como seus professores, ele também fotografa sistematicamente suas paisagens e arquiteturas e também retrata simetrias, padrões e texturas em suas obras, mas se diferenciou deles no momento em que optou por produzir fotografias com cor e por fotografar a partir de uma observação espontânea.

Desde os anos 90, Gursky passou a focar seus trabalhos no que podemos chamar de “espírito do nosso tempo”, criticando o capitalismo, a crescente indústria altamente tecnológica e a globalização na vivência contemporânea. Neste mesmo período também começou a manipular

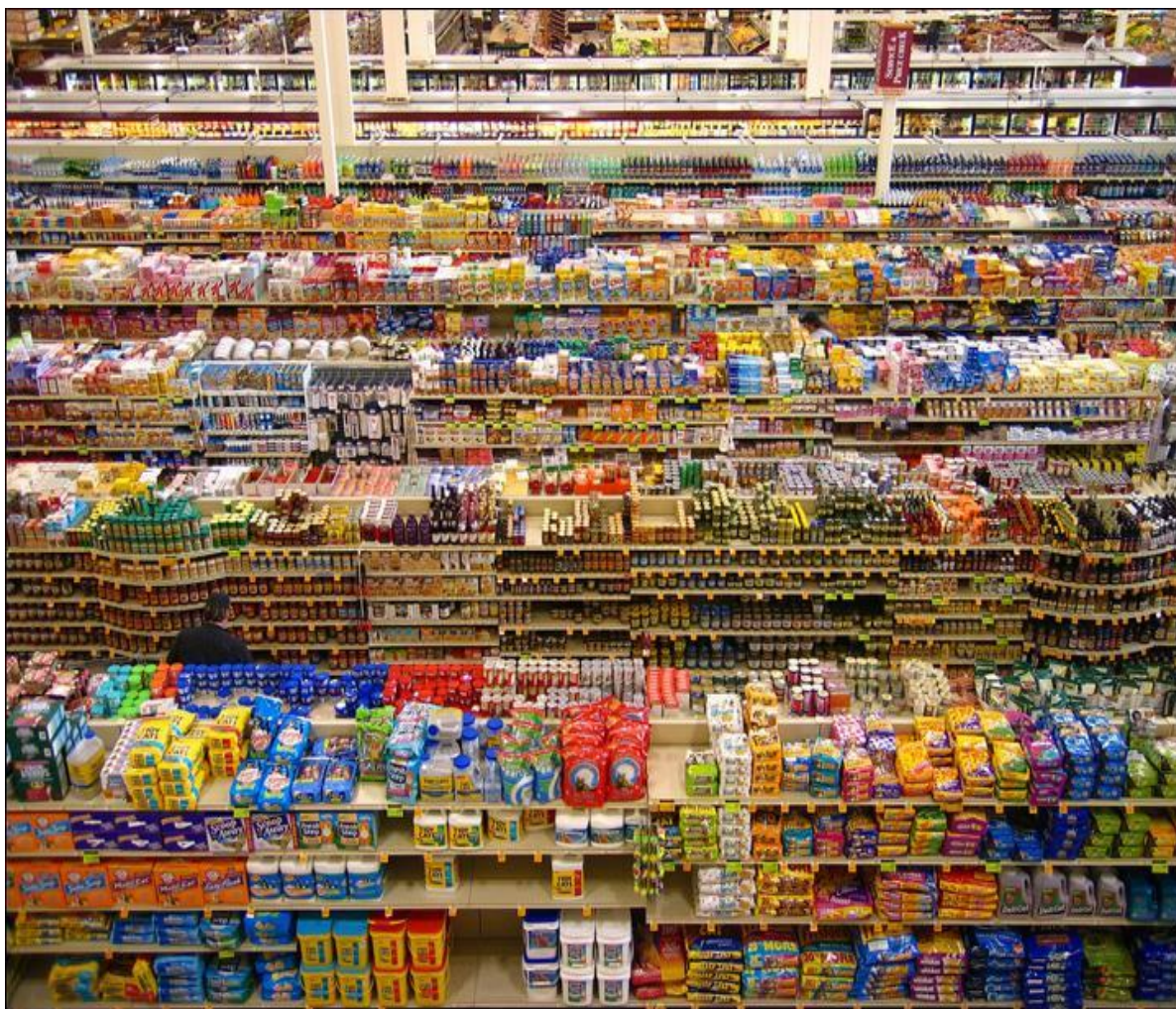
digitalmente suas fotografias, criando ambientes arquiteturais ainda mais amplos e surreais.⁵

Sua fotografia *99 Cent* (1999, figura 39) e *99 Cent II* (2001, figura 40) são duas das minhas maiores referências. A *99 Cent* foi fotografada em Los Angeles, em uma loja onde tudo custa 99 centavos de dólar e os produtos são vendidos por atacado. Esta foto representa a vastidão do interior de lojas deste tipo, com colunas verticais brancas e as prateleiras de produtos equidistantes.



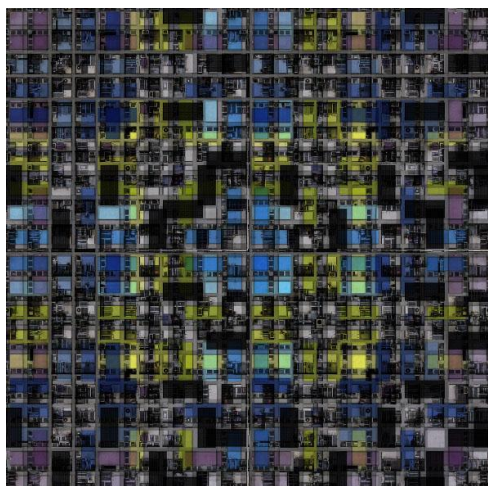
39. *99 Cent*, Andreas Gursky, 1999.

⁵ Informações retiradas de <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-espirito-de-nosso-tempo-sob-as-lentes-de-andreas-gursky/> em 03/11/2016.

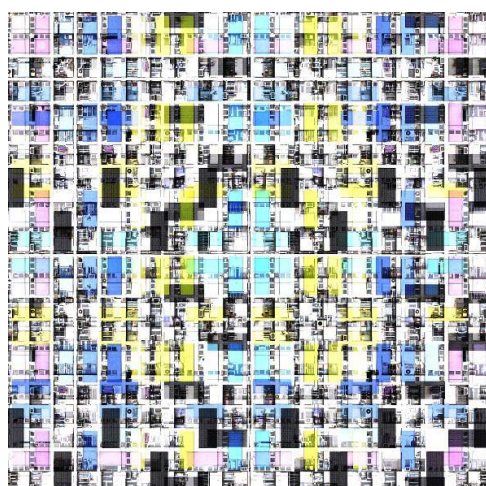


40. *99 Cent II*, Andreas Gursky, 2001.

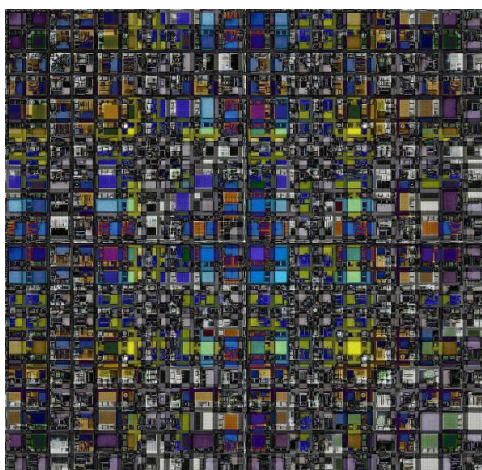
Decidi aplicar as novas técnicas que aprendi nos trabalhos anteriores de fotomontagem de fachadas de prédios para ver como me sentiria a respeito dos novos resultados. Fiquei ainda mais satisfeita com as novas composições obtidas. Assim como as portas, os prédios também deixaram de ser simples edifícios e passaram a ser algo novo. Os resultados mais recentes desta pesquisa são Prédio 1.1 (2016, figura 41), Prédio 1.4 (2016, figura 42), Prédio 1.7 (2016, figura 43), Prédio 1.8 (2016, figura 44), Prédio 7.6 (2016, figura 45) e Prédio 7.8 (2016, figura 46).



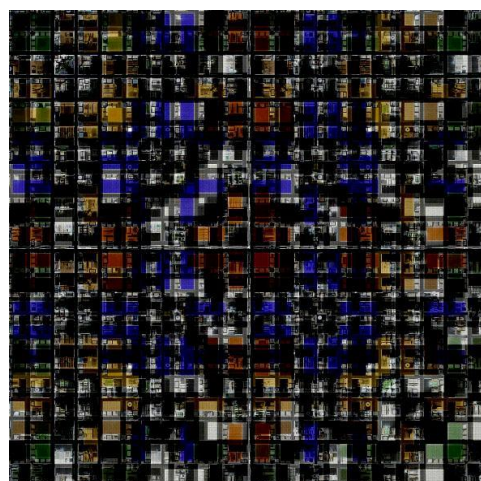
41. Prédio 1.1, Laryssa M., 2016.



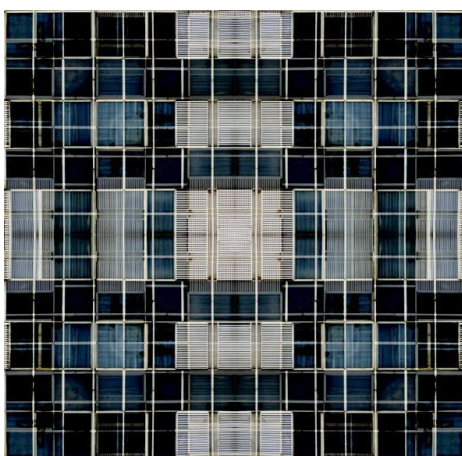
42. Prédio 1.4, Laryssa M., 2016.



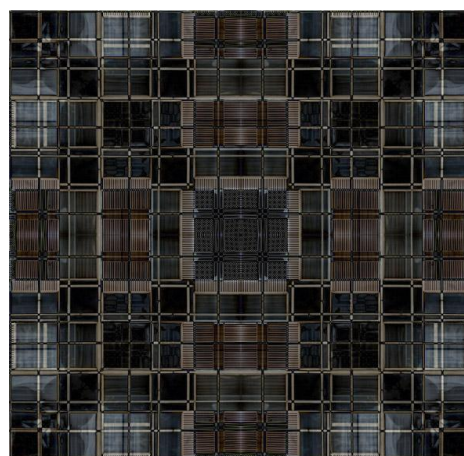
43. Prédio 1.7, Laryssa M., 2016.



44. Prédio 1.8, Laryssa M., 2016.



45. Prédio 7.6, Laryssa M., 2016.



46. Prédio 7.8, Laryssa M., 2016.

CONCLUSÃO

Este trabalho buscou mostrar como se deu o desenvolvimento e progressão da minha pesquisa sobre fotomontagem, apropriação e consumo que possuem uma forte conexão com o Cubismo e o Dadaísmo, culminando nas últimas fotomontagens obtidas e aqui apresentadas.

Apesar da pesquisa seguir em evolução, acredito que os resultados mais recentes obtidos sejam bastante satisfatórios por ora. Acredito também que todas as pesquisas, principalmente as da área de Artes, permaneçam sempre em contínuo progresso. São como ciclos que se encerram, mas que deixam sempre resquícios que acabam sendo aproveitados no desenvolvimento de outros projetos ou até mesmo na continuação da mesma pesquisa, só que em fases diversas.

REFERÊNCIAS

BARROS, Geraldo de. 2019. Disponível em: <http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714>. Acesso em 26/10/2016.

BARROS, Geraldo de. 2064. Disponível em: <http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714>. Acesso em 26/10/2016.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.

BAUDRILLARD, Jean. *Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1981.

CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações)*. Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.

DUBOIS, Philippe. A arte é (tornou-se) fotográfica?. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14ª ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.

GONÇALVES, F. N.; NEGRI, T.D.;TAVARES,C.R. Comunicando o INvisível: a fotografia como “coisa mental”, em Rosângela Rennó. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, abril/2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/66/66>>. Acesso em: 09/11/2016.

GONÇALVES, Osmar. Desvirtuar a câmera, virtualizar a imagem: o lúdico na fotografia contemporânea. *Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.

GURSKY, Andreas. *99 Cent*. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/andreas-gursky-99-cent-2>>. Acesso em: 15/09/2016.

GURSKY, Andreas. *99 Cent II*. Disponível em: <<http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/o-espirito-de-nosso-tempo-sob-as-lentes-de-andreas-gursky/>>. Acesso em 15/09/2016.

HIGGINS, Dick. *Declarações sobre a intermídia*. Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LEMONS, André. *Cibercultura Remix*. Seminário “Sentidos e Processos”. No prelo. São Paulo: Itaú Cultural, ago./2005. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemons/remix.pdf>>. Acesso em: 04/11/2016.

MANZONI, Piero. *Livre dimensão*. Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Escritos de artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

RAUSCHENBERG, Robert. *Monograma*. Disponível em: <<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>>. Acesso em: 30/10/2016.

RENNÓ, Rosângela. *Série Imemorial*. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/19/7>>. Acesso em: 13/11/2016.

VASCONCELLOS, Cássio. *Aeroporto*. Disponível em: <<https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/>>. Acesso em 30/10/2016.

VASCONCELLOS, Cássio. *Ceasa*. Disponível em: <<https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/coletivos/>>. Acesso em 30/10/2016.

WOLF, Michael. *Architecture of Density*. 2014. Disponível em: <<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/14>>. Acesso em: 14/11/2016.

WOLF, Michael. *Informal Seating Arrangements 8*. Disponível em: <<http://photomichaelwolf.com/#informal-seating-arrangements/8>>. Acesso em: 14/11/2016.

WOLF, Michael. *Paris Roof Tops 1/2014*. Disponível em: <<http://photomichaelwolf.com/#paris-roof-tops/1>>. Acesso em: 14/11/2016.

WOLF, Michael. *Tokyo Compression 33*. Disponível em: <<http://photomichaelwolf.com/#tokyo-compression/9>>. Acesso em: 14/11/2016.

WOLF, Michael. *Transparent City*. 2006. Disponível em:
<<http://photomichaelwolf.com/#transparent-city/1>>. Acesso em 13/11/2016.